论《乐论》体现的美学思想

■史贝贝(西藏大学音乐与舞蹈学专业硕士研究生)

在中国古代音乐史上，曾涌现出多部以《乐论》为名的音乐理论著作，不知有多少先贤圣德都曾以“乐论”为题撰书立文。如：荀子、阮籍、文中子，以及藏族学者萨迦班智达·贡噶坚赞等等。它们出自不同时代，受到不同的文化意识形态的浸润，其论著体现了各自的价值取向，但也不乏融会贯通的音乐理论思想。后人在研读其中音乐理论知识系统的同时，也可透过作者对音乐事项的阐释，来了解当时的作者以及那个时代的人们普遍的审美追求。

笔者希望通过这些出现在不同时代、不同意识形态文化背景下的音乐论著，来观照儒、释、道三家的音乐美学思想。从中探寻璀璨于中国悠久历史长河中，滋生于不同文化意识形态下的古人拥有如何的音乐观、价值观以及人生观。以音乐艺术为平台，借审美追求做媒介，同时观照三家之音乐美学思想，以期架构起它们同心同构的音乐思想内核。

■荀子《乐论》代表的儒家音乐思想

荀子（约公元前313年至公元前238年）是战国时期赵国人，著名的思想家、教育家，是儒家思想的杰出代表人物之一。其《乐论》约著书于公元前3世纪，内容涵盖于《荀子》一书中，故今日之论著中可看到《荀子·乐论》的形式，亦有直接为荀子《乐论》者。因该论著可以代表自成体系的儒家音乐思想，并且置于本文之场域，故后文均以“荀子《乐论》”示之。可以说荀子《乐论》应该是继公孙尼《乐记》后儒家又一已成系统的音乐理论专著，两部论著都乃自成完整体系的儒家音乐思想的代表作。

作为儒家的代表人物之一，荀子论述音乐的观点自然带有强烈的儒家色彩，概括的讲，即强调音乐的社会政治功能并将礼乐视为一体相提并论。儒家的音乐美学思想可以“善”“和”二字予以阐释。因其主要代表的是统治阶级的利益，故其音乐理论对音乐在社会生活中的作用给予了充分的肯定，其重视音乐内容的“善”与“和”多余音乐形式的“美”，这和中国传统音乐以“和”为审美中心的认识是紧密融合的。

谈儒家的音乐思想，当然要从孔子谈起，虽然其对音乐还尚未建构起如同后继者公孙尼和荀子一般的系统理论，但在当时已呈现出一些对音乐的主张，这些主张对后世儒家音乐思想产生了重要的影响。公孙尼和荀子的音乐理论即是在孔子的音乐主张基础上系统化而产生，他们的音乐思想是紧密相连的。孔子的音乐观点在很大程度上反映了统治阶级的意愿，如其所言“移风易俗莫善于乐，安上治民莫善于礼”[①]，他特别重视礼、乐的政治功效，强调音乐感化人的道德作用。孔子认为礼与乐各自的作用在于，礼是用以区分贵贱等级的，以“礼”方可彰显统治阶级的权威，而乐起到一种上下调节，协调不同等级之间关系的作用。两者结合使用，即可达到统治天下的目的。从中可以看出，无论是“礼”还是“乐”，其实都是统治阶级为了自己的利益，达到自己的目的而采取的一种手段。孔子的音乐思想基本都是站在“音乐为统治阶级服务”的政治功效基础上产生的。除对音乐的政治功效的推崇外，孔子对音乐的内容与形式也是很有见解的。在主张内容与形式应统一的前提下，其又特别重视音乐的内容。什么地方适合什么样的音乐？须和“礼”！《论语·卫灵公》有言：“颜渊问为邦，子曰：‘行夏之时，乘殷之辂，服周之冕；乐则《韶》、《舞》（武）；放郑声，远佞人，郑声淫，佞人殆。’”[②]以孔子之言“郑声淫”，“恶郑声之乱雅也”，无在乎郑声乃民间俗乐，其中或许隐含着阶级底层人民之心声，破坏了其以礼乐治天下之规矩。他特别赞赏《关雎》的“乐而不淫，哀而不伤”，这和其“中庸”的哲学思想也是一致的。从音乐思想上就给世人灌输着“应老实、守本分”的为人信条，这正是统治阶级期望不费一兵一卒而达到的治国理想。换言之，统治阶级期望实现的君臣有别、万民臣服的祥和盛世，是建立在抹杀民众自由吐露心声的基础上的，也是对民间俗乐的打压。

作为儒家思想的继承者，荀子《乐论》即是站在这个基础上，而做出的系统化论述。荀子依然继承了孔子的礼乐等级观念，他认为上等人可以接受礼乐教育，而庶民百姓必须以法礼加以管制。对于音乐的社会功效，荀子依然承认音乐在为统治阶级服务时所具有的巨大作用，但是他“并不固守旧的礼乐制度，而是从实际出发，主张按照‘以古持今’、‘以时顺修’的原则，改造旧的礼乐，创造新的作品，以适应新时期社会教育的需要”[③]。

继孔子提出的音乐主张后，公孙尼的《乐记》和荀子的《乐论》两部论著是自成完整体系的儒家音乐思想的集中体现。两部论著均为儒家音乐思想之继承，故其中更不乏互通互融之处：“他们同样承认音乐为物质世界在人们意识中的反映；他们同样承认音乐有着极大的社会功能；他们也同样承认音乐的内容应该首先得到重视。他们对音乐本质的认识基本上是唯物主义的；他们对音乐社会作用的看法，也是从总结经验中得来的。但他们又同样强

万方数据

调音乐上的等级区别，同样强调统治者创造音乐的重要性。他们对于民间音乐，也同样取着歧视的态度。在这里，阶级的局限性，使他们同样不能向现实的人民生活中接近音乐艺术的正真源泉。”④

荀子《乐论》通文是以一种反质墨子学说的口吻，并据以程明自家观点的形式予以阐释的。其中闪现的音乐思想，实际是与荀子“性恶论”的哲学主张一脉相承的。《荀子·性恶》中有言：“人之性恶，有善者伪也。……今人之性恶，必将待师法然后正，得礼义然后治。”⑤荀子认为人的生性是恶的，必须经过后天的教育方可变善，是需要通过礼乐的教化加以引导的。荀子在其《乐论》之开篇即言：“夫乐者，乐也，人情之所必不免也。故人不能无乐；乐则必发于声音，形于动静；而人之道——声音、动静、性术之变，尽是矣。故人不能不乐，乐则不能无形，形而不为道，则不能无乱。”⑥他认为人性即恶，故为满足感情上的需要，任何歪风俗气的音乐就会出来，不加以引导便会产生不好的影响，甚至造成国家动乱。

他之所以会以“人性恶，需礼乐教化”的主张来阐释其哲学或者音乐思想，其中一个主要的目的即是站在统治阶级的角度，为其服务。从《乐论》的字里行间无不折射出其拥护统治阶级之核心地位的坚定立场，如：“故乐者，审一以定和者也，比物以饰节者也，合奏以成文者也；足以率一道，足以治万变。是先王立乐之术也。”打压甚至磨灭庶民百姓人性基本的感情宣泄和需要的自由，以维护社会和谐统一为其口号，堂而皇之的将“先王立乐”放大到“感动人之善心，使夫邪污之气无由得接焉”的历史高度，进而延续其儒家传统音乐思想——以礼乐治国。

荀子的音乐思想确实是延续着儒家传统思想而产生的，站在统治阶级的角度为其服务是一脉相承的作为。他们在强调统治者创造音乐的重要性的同时，悄然间忽视了民间俗乐所反映的社会底层劳苦大众的心声。说其是“忽视”，从另一种角度来看，这或许又是极其的重视。如其在《乐论》中有言：“夫民有好恶之情而无喜怒之应，则乱。”从中可以看出荀子代表的统治阶级是认识到需体察民情的重要性的。不过他们采取了以上压下的措施，期望能够掩饰或者抹杀掉民情中的“不和”之处。说是对民间音乐的歧视也好，抑或是对庶民百姓的压制也罢，总之他们期望的是以“中和之音”来教化世人须安分、老实。当然，以今日之视角来看，从维护社会和谐稳定的动机而言，荀子以及其代表的统治阶级亦是为了国家稳定、人民安居而采取的治国施政策略，亦可谓良苦用心。然而，或是受历史之局限，他们处于当时的文化背景下所具有的思想认识不免得显得些许片面与偏激。音乐固然能感化人心，然只为统治百姓而“先王立乐”，那民间俗乐岂有安身之地？“先王立乐”之“乐”该从何而来呢？抛开今人之“民间音乐是我们创作的源泉”的音乐思想暂不评论，抹杀了民间音乐的音乐，岂不是如无根之树、无源之流，亦只能是统治阶级自己拿在手中把玩了。统治阶级之所以忽视或者歧视民间俗乐，是因为其中反映的才是庶民百姓的真实心声，激进的想法或许被认为是对其统治地位的挑战，任劳任怨、安分老实才是其心中的良民。

从孔子到荀子，受儒家思想的浸润，但囿于历史文化形态的认识，期望以礼乐以治国，构建一个“和谐”的社会。切不论其治国安民之方针的对与错或得与失，我们只就其涌现的音乐思想予以论述。以荀子《乐论》为代表的儒家音乐思想之核心还在于“和”。“先王立乐”是为达到世人须享此乐之“和”；“先王立乐”之“乐”以“感动人之善心”是为达到世人心境之“和”；“礼乐治国”更是为达到国泰民安之“和”可以说“和”是彼时意识形态的显现，亦是其音乐思想的最高追求。

■阮籍《乐论》代表的道家音乐思想

阮籍（公元前210年至公元前263年）是三国时期魏国人，著名的诗人、思想家、文学家、音乐家，与嵇康等人并称为“竹林七贤”。阮籍在思想上崇奉老子与庄子，吸取了道家思想的“天人合一”“恬淡虚无”的观点。阮籍《乐论》是以“刘子”与“阮先生”的对话形式而写成的，“刘子”是否真有其人？已不重要，或许只是阮籍虚构的一个人物而已，但“阮先生”或许就是代表阮籍本人吧。全文主要内容基本是“阮先生”就“刘子”所提出的“移风易俗，莫善于乐”这一问题而进行的回答，字里行间呈现的是阮籍站在道家“天人合一”的哲学理论层面，以审视乐之本质和功能的音乐思想，进而关照到“何以治国安民”这一当时人普遍关心的重大现实和理论问题。

阮籍《乐论》开篇即言：“孔子云：‘安上治民，莫善于礼。移风易俗，莫善于乐。’”⑦以此为纲，进而提出“夫金石丝竹钟鼓管弦之音，干戚羽旄进退俯仰之容，有之何益于政？无之，政何损于化？而曰移风易俗，莫善于乐乎？”的全文核心问题，以引导世人就“音乐是否真能移风易俗，以治国安民？”而做深层次的思考。

以孔子的音乐主张为本，而提出期望得到解决的实质性问题，已悄然看出阮籍《乐论》所代表的道家音乐思想或许与儒家音乐思想亦有千丝万缕的关系。阮籍《乐论》中有言：“圣人之为进退頫仰之容也，将以屈形体，服心意，便所修，安所事也。歌咏诗曲，将以宣平和，著不逮也。钟鼓所以节耳，羽旄所以制目。听之者不倾，视之者不衰。耳目不倾不衰，则风俗移易。故移风易俗莫善于乐也。”这已是对开篇所提“夫金石丝竹钟鼓管弦之音，干戚羽旄进退俯仰之容，有之何益于政？无之，政何损于化？而曰移风易俗，莫善于乐乎”的正面而肯定的回答。同前文荀子《乐论》的观点一样，阮籍亦认为音乐确能“移风易俗”，但是其也在开篇不久既已阐明了“夫乐者，天地之体万物之性也。……故定天地八方之音，以迎阴阳八风之声。均黄钟中和之律，开群生万物之情”。这具有典型道家思想的音乐本质观。可以看出这种对音乐本质的认识或多或少略带一些神秘色彩，亦体现出道家“自然、天人合一”的音乐美学思想。他们崇尚清静无为，以山水之美为其爱好，其“天人合一”的思想观必然向往天地万物和人的合一，故即生“迎阴阳八风之声”“开群生万物之情”的“乐”之观点。这与荀子《乐论》中“故乐者，审一以定和者也，比物以饰节者也，合奏以成文者也”的音乐观点是不相同的。荀子对

万方数据

音乐的认识更多的是从音乐的本体，包括主音、和音、乐器伴奏、乐曲等音乐本体要素来阐释音乐的。与之相比，阮籍的观点显而易见的带有浓烈的道家音乐思想色彩。

谈道家的音乐思想，当然应从老子的道家思想谈起。他在音乐上主张“大音希声”，即追求一种自然的无声的境界。对音乐的认识与其处在当时社会剧变的时局下而提出的“无为而治”的政治主张是紧密相连的。“对统治阶级主张无为，对被统治阶级要求无知。这实际上反映了当时没落贵族对于社会变革的一种无可奈何的消极情绪[8]。”同孔子、荀子等儒家圣贤一样，对“何以治国安民”的现实与理论问题亦是老子所代表的道家学派诸学者不可避免的话题。“老子认为‘民之难治，以其智多’。如果要社会‘太平’，必须采取愚民政策，让人们回到‘无知无欲’的愚昧时代去。因此他反对一切欲望，说是‘罪莫大于可欲’；而五色、五音、五味等等正是引起欲望的根源，他说‘五色令人目盲，五音令人耳聋，五味令人口爽。’”[9]。从今人的审视角度来看，这种观念或许是对当时统治阶级及贵族奢侈的音乐享乐之风的不满或反对，但完全“去人欲”的“朴素自然”亦不免是对音乐文化的一种消极看法。

阮籍《乐论》中有言：“乾坤易简，故雅乐不烦。道德平淡，故无声无味。不烦则阴阳自通，无味则百物自乐，日迁善成化而不自知，风俗移易而同于是乐。此自然之道，乐之所始也。”显而易见处处闪烁出道家思想的光芒。但我们也可从其坚定的“故移风易俗莫善于乐也”的回答和“故律吕协则阴阳和，音声适而万物类，男女不易其所，君臣不犯其位”，“先王之为乐也，将以定万物之情，一天下之意也，故使其声平，其容和。下不思上之声，君不欲臣之色，上下不争而忠义成”的阐述中觉察到儒家音乐思想主导的“礼、乐”之观念。这也可说明，道家的音乐思想，特别是阮籍《乐论》中的音乐主张是和儒家音乐思想紧密相连的，虽各自的哲学主张不尽相同，然两者在音乐思想上是如此的紧密。

“尊卑有分，上下有等，谓之礼。人安其生，情意无哀，谓之乐”。这不正是对儒家思想所倡导的礼乐制度的认识吗？其实，我们换个角度思考，道家思想所倡导的“自然、虚静”不也是对“和谐、安宁”生活的向往吗？从这个角度来分析，不论儒家还是道家，在生活追求上都期望过着恬静、安逸甚至是无忧无虑的生活，统治者期望自己的国家稳固、子民臣服，庶民百姓期望自己的生活平安、快乐，他们对社会“和谐”的共同追求是不言而喻的，也是发自内心的。可以说这是人类的普遍认识，是不分阶级的，也是不分国度的，即便是在不同意识文化形态的背景中，这也是不加改变的。

所以，阮籍《乐论》中所呈现的音乐观点，或者延伸到对治国安民的理论认识上，与儒家音乐思想是如此的亲密无间。“和”是儒家思想的绝对核心，它也是阮籍《乐论》所体现的道家思想对政治、音乐的普遍认识，“和”也是中国传统音乐的审美中心。可以说这是不同意识形态下的相同认识，这是人性光辉的闪烁，是人类社会不加修饰的意识同构。

■萨班《乐论》代表的佛家音乐思想

萨班（1182~1251年）是萨迦班智达·贡噶坚赞的简称，“萨迦”指藏传佛教萨迦派；“班智达”是古印度的一种学位，精通十明学的学者能获此学位；“贡噶坚赞”即为其名。从对萨班名称的解析，我们可以获得这样一些信息，即萨班是藏传佛教萨迦派的一位知识渊博的高僧。世人皆知，藏传佛教是佛教在中国的一个派系，它是佛教传入西藏高原后，着眼于藏族的具体情况和对社会意识形态的认识，同藏族原有的本土宗教苯教相融合而形成的藏族化了的佛教。因对其中具有一定佛学修养的僧人或者上师以藏语发音“喇嘛”为称谓，故亦有人将藏传佛教称为“喇嘛教”，结合学界的普遍认识以及本文的阐释思路，本文中均以“藏传佛教”称之。

藏传佛教自形成至今，在与藏族本土宗教的不断斗争与融合中，以及自身内部的不断分化与消长中，形成了包括萨迦派、格鲁派、噶举派、噶当派和宁玛派等为代表的多个派系。各教派不断壮大，他们与当时的封建农奴主或者地方强劲势力保持着密切的联系，借以达到扩充本派势力和弘扬本派教义之目的。可以说，藏传佛教的发展，与其和统治阶级的关系是分不开的。“在政治上，喇嘛教一开始就和新兴的封建农奴主阶级的统治紧密结合，各据一方的封建农奴主势力分别操纵各自的教派，十三四世纪时，萨迦派和帕竹噶举派曾先后掌握西藏地方的政权”[10]，萨班《乐论》亦约成文于13世纪初，写作年代大约在公元1205年~1217年之间，这亦是萨迦派势力最为强大的时期。所以，我们即便先不谈其学术思想的光芒，不论从宗教文化的角度来看，还是从政治实力的作用来分析，萨班《乐论》所阐释的观点，在当时的权威性也是不言而喻的。

“灌注于藏传佛教文化中的美学思想，其核心是‘性空’论。‘性空’论是喇嘛教唯心主义的集中体现，也是喇嘛教美学思想的集中表现”。[11]藏传佛教主张“缘起性空”，以“此岸”和“彼岸”的认识加以阐释，此岸是现实的生活，是苦的、丑的，也是无“美”可言的。而与此相对的彼岸是神圣的佛土，是幸福的、美好的极乐世界，“美”的根源即在那里。虔诚的佛教徒认为今生的苦难是由于前生“作孽”，此生理应偿还，故苦难亦不是苦难，而是在“积缘”，心中有一个神圣的终点，那就是“极乐世界”。“佛教关于‘人生苦海’的说教，‘解脱尘世’的追求，‘极乐世界’的诱惑，‘平等佛性’的宣传”[12]。对当时生活在高原残酷的自然环境中，生产不方便，生活也困难，甚至还受到地主、权贵以及统治者压迫的农奴而言，抑或是对觉得还不幸福、还不快乐以及遭受病痛与灾难侵扰的今人而言，犹如在疾风骤雨的夜晚，摇曳在大海上的一叶小舟终于看到了远处若隐若现的灯塔，他憧憬着即将靠岸。

佛教思想有“普度众生”之内涵，以期通过“施舍、持戒、忍辱、精进、静虑和智慧”等法来解救深陷痛苦泥潭的芸芸众生，度其到“佛国、净土、极乐世界”。今生之苦难是对前生孽缘的偿还，对佛祖虔诚的顶礼膜拜和对佛教经文的千百万次反复念诵，亦是自己修持佛法期望获得超度的信念。藏族人民生活在高原严酷的自然环境中，更能体会出生活的不容易，他

万方数据

们发自内心的实践着“人与自然的和谐、统一”，他们珍爱自然，珍惜从自然界获取的每一份收获，在获取的同时，他们更不忘保护自然，甚至愿意以牺牲自己的生命而达到保护自然的目的。藏族人民将死看成是又一个生的开始，生命是在轮回中延续的。他们去世以后大部分都采用天葬的形式，以佛教的观点这是直通天堂的形式，死后将自己的肉身喂食给神鸟秃鹫，这亦是此生最后一次的施舍。从佛教思想的角度来讲，今生的“修持”“施舍”是为度到来生的“极乐世界”，然而从人与自然的关系来看，这种以肉身喂食的形式，难道不是真正意义上的践行着尊重自然、保护自然吗？在这个时候，人与自然的“和谐”才不显得空洞，而是在藏族人民生死轮回的人生观中更显几分对自然和生命的敬重。

在藏传佛教不断的发展过程中，许多宗教学者留下了大量的有关宗教、哲学、艺术等各方面的著作，影响深远，萨班《乐论》即是其中之一。虔诚的信教徒们愿意将自认为一切美好的事物都供奉给敬仰的佛祖和神灵，他们将丰收的青稞、洁白的哈达敬献在每一间寺庙的佛像前，他们将甘醇的青稞酒和酥软的糌粑面洒向每一个煨“桑”堆中，酥油灯中盛满的更是前来朝拜的信徒虔诚的意愿。由于人们对世间事物的认识角度不同，有的东西或许你认为美的而我切认为不美，而我以为好的或许别人却以为不好，那有什么东西是大家都赞同的呢？如萨班《乐论》中有言：“有的对一些人为美对一些人为不美，有的对本人为美在他人则为丑，而对智者、愚者、男人、女人等等，全都以为美的乃是音乐。”[13]所以，“在为祭祀三宝举行的集会上……音乐家要进行表演”[1]。[4]由此可见，音乐亦是可被当作贡品敬献给佛、法、僧三宝的。换言之，对音乐的学习以及演绎，不但是可以作为敬供神佛的供品，也是另一种形式的对佛法的“精进”与“修持”。从萨班《乐论》的内容来看，虽然这是一部佛教高僧的文论，但其涵盖的内容完全没有局限于宗教音乐的范畴，它已扩展到了整个传统音乐领域，甚至涉及包括人类学、民族学等广阔的文化领域。这与作者萨班的渊博学识是紧密结合的，从另一种角度分析，这亦是博大的佛学思想的体现。

萨班在《乐论》中用了大量的笔墨，来阐释音乐演唱和创作的技能或要领，以本人理解，我们可以“和”来加以概括。如其在谈到俱生乐的4种音调运用时有言：“像弓和箭要搭配一样，单一音调唱不出优美歌声，它们交织组合在一起，才能做到悦耳动听。”[15]这是讲音调的和，悦耳动听、协和唯美。又如其在谈到作词时有言：“对伟人们予以赞颂，对卑劣者们予以贬抑，对竞争者们予以辩驳，演唱使他们都喜欢的歌。……对有功德的人以笃言表示敬重，对具智慧者以问规矩表示敬重，对有教养的人以行礼表示敬重，对出身高贵者说敬语表示敬重，对年长之人以侍奉表示敬重，对财产富足者以恭维表示敬重。”[16]这是讲词意的和，用词要与描述对象搭配。这些都体现了萨班在阐释创作和演绎音乐的观点时一个中心思想，那就是各方面都应呈现一种“和”的趋向，这样才可“悦耳动听”，这样才可“迎合其心意”。

萨班《乐论》中虽很少有直接反映佛教思想的论证，但我们也不难从中觉察到一些闪烁着佛学思想的痕迹。其实，从佛学角度而言，萨班《乐论》的撰著，不也是为普度芸芸众生而作的讲义吗？萨班《乐论》中有大量的篇幅都是在教导人们如何写词？如何谱曲？如何演唱？并以形象的比喻加以讲解，使全文读来更容易被大众所理解，也显得更加贴近生活。这不也是佛教思想“平等佛性”“普渡众生”的体现吗？虽然藏传佛教在历史上的很长一段时间都是和统治阶级密切联系的，甚至还在西藏施行过政教合一的制度，这使得佛学教义和封建统治被无形的捆绑在了一起。然而自西藏和平解放以后，农奴得到了解放，经济发展、社会和谐、信仰自由，劳苦大众的生活过的一天比一天好。他们有了可以为自己所支配的空余时间来学习包括音乐、绘画等在类的艺术和科学文化知识，在每一个传统的节日他们载歌载舞，既表达着自己对幸福生活的歌颂，也是对佛的敬仰，还是对那“极乐世界”的憧憬。

前文谈及的以荀子《乐论》代表的儒家音乐思想，以及以阮籍《乐论》代表的道家音乐思想，都是站在统治阶级的角度思考的，与统治阶级的利益紧密结合。而萨班《乐论》所反映出来的思想内涵，我们却很难看到其以统治阶级的政治手腕凌驾于众生之上，文中的大部分内容都是以一个“轨范师”的形象，通过大量比喻的描述方法，来教授我们各种演唱和创作音乐的技能。将那些看似晦涩、精深的音乐知识，以佛学“普度众生”的形式毫无保留的传授给世人。这不光是度了世人，对自己也是一种修持。世人对音乐的修持、精进，可帮助自己度到敬仰的“佛国”，而彼岸的“极乐世界”不就是对现实中“和谐社会”的憧憬吗？

从荀子《乐论》的儒家音乐思想，到阮籍《乐论》的道家音乐思想，再到萨班《乐论》的佛家音乐思想都可以看到一个共同的追求，抑或是一个相同的原点，那就是“和”。社会是他们对音乐的共同认识。以“和”作为对音乐审美的共同追求，以“和”反映世间人情的共同取向，“和”就是人类至真至诚的心灵本真。民

注释：

①夏野著：《中国古代音乐史简编》（上海：上海音乐出版社，2013年）第33页。

②同①，第34页。

③同①，第34页。

④杨荫浏著：《中国古代音乐史稿》（北京：人民音乐出版社，2011年）第92页。

⑤同①，第34页。

⑥本文中有关荀子《乐论》的原文均引文自张觉撰《荀子译著》（上海：上海古籍出版社，2012年），特此注明，后文不作重复注释。

⑦本文中有关阮籍《乐论》的原文均引文自《阮籍集》（上海：上海古籍出版社，1978年），特此注明，后文不作重复注释。

⑧同①，第37页。

⑨同①，第37页。

⑩于乃昌著：《西藏审美文化》（拉萨：西藏人民出版社，1999年）第28页。

11同⑩，第29页。

12同⑩，第29页。

13赵康译“五明之———工巧明之分支《乐论》注疏：文殊上师喜悦之雅音明慧意乐功业遍布”《西藏艺术研究》1993年第1期）第8页。

14同13，第8页。

15同13，第9页。

16同13，第18页。